

УДК 821.161.1.02 + 821.133.1.02

О. Н. Турышева

## КОНЦЕПЦИЯ АДРЕСАТА И ОБРАЗ ЧИТАТЕЛЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РОМАНТИЗМА И РЕАЛИЗМА

Сложившаяся в литературоведении последних десятилетий тенденция, ориентированная на поиск «глубинной логики устойчивых эпохальных моделей» [см.: Зенкин, 2001, с. 6], решая вопрос о взаимоотношениях реализма и романтизма, настаивает на принципиальной существенности сходств между ними. В рамках этой тенденции сближения между данными литературными явлениями рассматриваются (по сравнению с различиями) как более значимые критерии для научной рефлексии о тех глубинных процессах, которые определяют закономерности литературного развития. Различия при этом не отвергаются вовсе, но выводятся на базе идеи вариативности художественных проявлений единой по сути литературной формации XIX в. Так, современное французское литературоведение рассматривает классический реализм (наряду с другими литературными течениями XIX в. — собственно романтизмом, натурализмом, символизмом и др.) в качестве исторического варианта «большого» романтизма, именем которого при этом обозначается вся литературная эпоха XIX в. [см.: Там же, с. 5—7].

Такого же рода установку встречаем в концепции ментальных парадигм художественности В. И. Тюпы, который трактует романтизм и реализм как формы художественной культуры, в которых последовательно выразили себя креативная ментальность и ее кризис. Напомним, что в рамках данной концепции парадигма художественности определяется как культурно и исторически детерминированная система отношений между субъектом художественной деятельности, ее объектом и адресатом. В связи с этим отдельным пунктом в характеристике разных исторических форм художественной культуры становится специфика той «рецептивной программы» (или «коммуникативной стратегии»), которая подразумевается в литературе данного типа художественности. По мысли исследовате-

ля, литература каждой эпохи задает свой тип восприятия, использует свои способы формирования «нужной» читательской реакции и соответственно моделирует собственную концепцию художественного адресата.

Общей для литературы креативизма коммуникативной установкой Тюпа считает установку на стимуляцию читательского сопереживания (в отличие от создания эффекта неоспоримости транслируемой истины в литературе традиционализма — предшествующего типа художественной культуры). При этом исследователь дифференцирует ее содержание по отношению к субпарадигмам предромантизма, романтизма и реализма, в совокупности образующим креативную художественность. Исходя из целей статьи, остановимся на адресной специфике романтизма и реализма. В рамках концепции В. И. Тюпы литературой романтизма восприятие понимается как сотворчество. «Художественное восприятие романтического типа — это... сотворческое обращение к произведению как средству духовной самореализации» [Тюпа, 2001, с. 9]. Поэтому адресат, предполагаемый романтической литературой, есть «партнер автора по художественной игре» [Там же, с. 9]: романтический текст подается читателю в качестве «предлога и формы игровой реализации его [читателя] собственного “романа”» [Тюпа, 2009, с. 90].

Литература реализма, осмысляя себя формой объективного исследования действительности (а не игровой деятельности гения, как литература романтизма), отводит адресату другую форму сопереживания. Это форма, которая подразумевает со стороны читателя позицию высокой «восприимчивости к откровениям экзистенциального содержания» [см.: Теория литературы, с. 100], позицию доверия к тому знанию относительно смысла и законов человеческого существования, которое транслирует реалистический текст, выдавая себя за «образный аналог действительности» [Тюпа, 2001, с. 10].

Обобщения В. И. Тюпы делают совершенно очевидной не только общность требования читательского сопереживания в рецептивных программах романтизма и реализма, но и общность требования читательского подражания, объектом которого мыслится изображенное переживание или изображенный жест. В образе пер-

сонажа этой литературы моделируется герой, должный восприниматься читателем в качестве субъекта, осуществившего свой поступок в соответствии с культурным требованием — требованием личностного волеизъявления (в романтизме) или индивидуальной рефлексии о себе и мире (в реализме). Такой герой подается как носитель модели, которую читатель может непосредственно использовать в практике собственной самореализации, собственного самопознания или собственной социализации.

В рецептивной стратегии романтической литературы требование подражания выявляется более чем отчетливо, ее «эстетический императив» В. И. Тюпа прямо определяет как «императив внутреннего, эмоционально-волевого, аффективного подражания» [Тюпа, 2001, с. 9].

В рецептивной программе литературы реализма императив подражания оформляется несколько по-иному. С одной стороны, он подразумевает отождествление читателя с персонажем (на почве их контекстной общности — исторической, социальной, культурной): «реалистический читатель есть жизненный аналог персонажа, только в иной, своей собственной житейской ситуации» [Там же, с. 10]. С другой стороны, в литературе реализма образ героя часто выстраивается как антимodelь, провоцируя со стороны читателя не подражание, а отталкивание. В то же время сущностное содержание такой рецептивной установки мало отличимо от провокации подражания: читатель также принуждается к «апроприации» (Р. Шартье) литературного образа, но уже посредством стратегии «от противного». Хотя, с учетом данного замечания, следует, очевидно, говорить не столько об общности требования читательского подражания в рецептивной программе романтизма и реализма, сколько об общности требования читательской опоры (или ориентации) на литературный материал в процессе его (читателя) собственного жизнестроительства.

Еще одно замечание: этот универсальный эстетический императив романтизм и реализм предпринимают, исходя из разных эстетических оснований, на что обратила внимание И. Паперно [см.: Паперно, с. 12—14]. В романтизме такого рода отношение к литературному герою со стороны читателя поддерживается концепцией лите-

ратуры как реальности, неизмеримо более высокой по сравнению с настоящей действительностью, а в реализме — концепцией литературы как правдивой копии действительности. Если романтизм освещает обращение читателя к литературным моделям с позиции осуждения неудовлетворительной действительности, культивируя эстетический подход реципиента к своей собственной жизни; то реализм — с позиции имитации жизни и адекватной передачи ее объективного содержания. Иными словами, настаивая на восприятии литературы как сферы моделей, романтизм апеллирует к идее о том, что литература изображает мир противоположно реальности, и опора на нее позволяет читателю компенсировать антиэстетизм последней; а реализм — к идее о том, что она изображает мир соответственно объективной реальности, и опора на нее обеспечивает читателя практическим — позитивным — знанием жизни, необходимым для успешного взаимодействия с ней. Таким образом, требование максимального сближения литературы и реальности, а также стимуляция читательского подражания литературным моделям (или по крайней мере — опоры на них) входили как в романтический, так и в реалистический проект, хотя они и имели разные основания.

В литературоведении, и особенно в рамках такого направления, как рецептивная эстетика, неоднократно предпринималось описание тех способов, посредством которых текст реализует свою интенцию в отношении читателя, «добиваясь» от него «нужной» эстетической реакции. Однако нас будет интересовать не моделирование в произведении определенного читательского отклика, а «рефлексия» произведения о том типе адресата, который «воспитывается» на эстетике его времени. Такого рода рефлексия осуществляется в повествовании с особым типом сюжета. Это сюжет, в основе которого лежит история читающего персонажа. Характер изображения героя, действующего соответственно своему читательскому опыту, позволяет сделать вывод о том, из какого представления о собственном адресате исходит литература. Вопрос о возможности реконструкции этого представления в литературе романтизма и реализма и составляет содержание данной статьи. Обращаясь к отдельным текстам повествовательной литературы XIX в., мы сосредоточимся

не на тех способах, посредством которых они осуществляют в отношении читателя требование сопереживания, а на том, как они описывают читателя, осуществившего в чтении эстетический императив литературы креативизма, романтический или реалистический варианты ее рецептивной программы. Опираясь на знаковые для этой литературы имена, рассмотрим последовательно специфику художественного изображения романтического читателя и специфику художественного изображения реалистического читателя.

Образ читателя, реализующего романтическую эстетику восприятия, получил свое многократное воплощение как в литературе романтизма, так и в литературе реализма. Такой читатель изображается или как носитель подражательного поведения, или как жертва иллюзорного восприятия реальности и иллюзорного самовосприятия. Причем и тот и другой тип проявлений изображенного читателя (и поведенческий, и перцептивный) непосредственно связывается этой литературой с характером его чтения — восторженным и эмпатическим<sup>1</sup>.

Первоначально остановимся на характере изображения такого читателя в самой литературе романтизма. Несмотря на то, что в рецептивный проект романтической литературы входила стимуляция именно такого — экстатического и эмпатического — чтения, универсальную тональность повествования о таком читателе в литературе романтизма составляет ирония. В целях осмысления данного парадокса обратимся к творчеству Т. Готье, который, пожалуй, впервые сделал «литературное поведение» (Ю. М. Лотман) предметом художественной «аналитики». Центральным персонажем его новелл о читателях является герой, театрализирующий собственную жизнь по литературным моделям и в полном соответствии с романтической идеей о литературе как сфере высоких образцов жизнестроительства. Так, в новелле «Даниэль Жовар, или Обращение классика» Готье изображает «самого каннибальского и яростного

---

<sup>1</sup> Поскольку характер изображения романтического читателя стал предметом подробного рассмотрения (хотя и предпринятого в свете иной проблематики) в другой нашей статье [см.: Турышева, с. 5—18], в рамках данной статьи лишь кратко упомянем те произведения, которые, среди многих других, могут составить материал для анализа художественного изображения такого читателя.

гюгопоклонца», в новелле «Эта и та, или Молодые французы, обуреваемые страстями» — «байрониста», выстраивающего свою любовную историю по образцу в первую очередь байроновских сюжетов, а в новелле «Онуфриус» — «почитателя Гофмана» и его героев. Причем если герои первых двух новелл откровенно плагиатируют жесты любимых литературных персонажей и их создателей, то Онуфриус оказывается носителем гофмановского события вне сознательного намерения: игра воображения, натренированного практикой экстатического и эмпатического чтения, заставляет его переживать себя объектом преследования со стороны дьявола.

Причины жестко иронического изображения романтического читателя у Готье, очевидно, следует связывать с таким актуальным для романтической эстетики противоречием, как противоречие между признанием мира литературы в качестве пространства сакральных идентификаций для читателя и боязнью отчуждающих последствий такого рода идентификаций. В рамках романтического культа неподражаемого чтение начинает рассматриваться как фактор утраты читателем собственной индивидуальности, как «простой суррогат собственного мышления» и «верное средство не иметь собственных мыслей» [см.: Шопенгауэр, с. 281]. Поведенческая цитата, входя в рецептивный проект романтической литературы, в то же время переживается как «неявно унижительная» (С. Н. Зенкин), так как ставит под вопрос идентичность цитирующего читателя, выявляет его недостаточность и человеческую неполноценность. «Страх цитации»<sup>2</sup>, парадоксальным образом сочетаясь с культовой установкой романтизма на эстетизацию поведения по литературным образцам, и объясняет литературный скепсис в отношении реакций изображенного романтического читателя. Ирония Готье откровенно подразумевает, с одной стороны, вульгарность, «бесстыдство и простодушие» (по выражению Ш. Бодлера) читательской подражательности, нацеленной на обманное моделирование фантомного

<sup>2</sup> Так С. Зенкин (по аналогии со «страхом влияния» Х. Блума) обозначил переживание цитирующего автора, сознательно или бессознательно воспринимающего цитату как выражение культурного насилия и идеологического отчуждения [см.: Зенкин, 2002]. Мы считаем возможным использование данного понятия в отношении поведенческой цитаты.

облика, с другой стороны — возможность погружения истового читателя «в сумрачные глубины фантазии» [Готье, 1999, с. 385].

Как известно, разрешение противоречия между культом и страхом цитаты романтическая культура нашла в совершенно особом отношении к практике подражания. «В новоевропейской культуре начали усматривать в подражании необходимый, но обязательно снимаемый момент формирования индивидуальной личности. <...> ... а в подражательности непреодоленной... признак человеческой и творческой незрелости» [Баткин, с. 25]. Будучи осмыслено в качестве важнейшего механизма самоформирования, подражание поддерживается романтизмом только в обязательном сопряжении с практикой индивидуального выбора поведенческого образца (или, лучше, образа) и «населения» ее индивидуальными смыслами. Только в этом случае реализуется рецептивный проэкт сотворчества, в котором подражательный элемент не противоречит креативности. Однако изображение читателя, способного к интерпретационному приспособлению литературной модели к собственной экзистенциальной ситуации, если и встречается в романтической литературе, явной тенденции не образует. Кажется, что, обращаясь к фигуре читателя, романтическая литература сосредоточенно моделирует иронический образ нежелательного адресата, наивного романтика, «использующего» литературу во имя «подтягивания» собственной жизни до ее «головокружительной высоты» (как пишет Готье в новелле «Онуфриус»). О наличии этой тенденции свидетельствуют многочисленные подражатели и особенно подражательницы русской романтической литературы, например жоржсандистки и руссоистки<sup>3</sup>.

В литературе реализма читатель, реализующий романтическую эстетику восприятия, также изображен в ироническом ключе — как наивный подражатель и носитель иллюзорного сознания. Однако «простодушие» романтического читателя в реалистическом вариан-

---

<sup>3</sup> Заметим в этой связи, что в литературе предшествующей субпарадигмы креативизма — в предромантизме — изображение читателя, цитирующего литературный жест или присваивающего себе литературную аналогию, носило преимущественно серьезный, сочувствующий характер.

те его изображения трактуется по-другому: ироническая тональность здесь насыщается иным содержанием и иными оттенками.

Самый знаменитый пример реалистического изображения романтического читателя составляет роман «Госпожа Бовари». У Флобера проблема подражательного чтения переведена в особый, философский, план — план исследования человеческого поведения как детерминированного «объективным законом», неотъемлемый элемент которого составляет власть литературного образа и литературного языка. При таком угле зрения поведенческая цитата рассматривается как неизбежное следствие того насилия, которое оказывает в отношении сознания читателя литературный текст, принуждая его к восхищению, эмпатии и подражанию. Под влиянием литературного штампа «полнота души выражает себя в пустопорожних метафорах», а «благородное стремление к счастью» — в пустопорожних цитатах. Эмма, правда, не подражает какому-то конкретному литературному персонажу: она пытается осуществить в своей жизни идеал, сложившийся в ее сознании под влиянием романтического чтения вообще. Оттого она и заимствует из романтической литературы образ красивой жизни в неадекватной надежде воплотить его в повседневной буржуазной реальности и тем самым придать своей истории высокое содержание. Воплощая «пленительную фантазмагорию жизни сердца», Эмма осуществляет идею измены, подталкивает к романтическому побегу своего первого любовника, а потом, совместно со своим вторым любовником, разыгрывает «красивое» — по романтическому стандарту — подобие супружеской жизни.

На почве авторской идеи об обусловленности человеческого существования «объективным законом» и складывается амбивалентный пафос романа, в котором ирония оказывается неотделима от сочувственной интонации. Эмма, с одной стороны, изображена как носительница неадекватного, «извращенного» (по слову Флобера) сознания и вульгарного подражательного поступка, но в то же время — как «живая и страдающая душа» [см.: Карельский]. Недаром в финале истории Эммы, особенно в сценах описания ее ухода, эта сочувственная интонация оборачивается подлинно трагическим пафосом.



В таком амбивалентном ключе во французской литературе XIX в. изображаются и другие читательницы. Например, Ламбель, героиня одноименного романа Стендаля, которая, подобно Эмме Бовари, пытается «материализовать» свой читательский опыт. Высокие потребности, сформированные чтением, она удовлетворяет, воплотив в жизнь привлекательный романтический сюжет. Правда, за его реализацию ей приходится расплачиваться собственной жизнью. Ценой собственной жизни оплачивает иллюзии, сформированные романтическим чтением, и героиня новеллы Мериме «Двойная ошибка» Жюли де Шаверни. По мотивам байроновского чтения присвоив своей любовной истории высокое содержание и потерпев жестокое фиаско, героиня фактически наказывает себя смертельной болезнью. Впрочем, осознать зависимость от литературного штампа в качестве подлинной причины собственного поражения она так и не может: мучаясь оскорблением со стороны человека, который в действительности не соответствовал высокой литературной модели, Жюли тем не менее присваивает себе ложное страдание, связанное со страхом позора и разоблачения незаконной любовной связи.

В русской литературе романтический читатель часто изображается в таком же амбивалентном ключе — как «плохой хороший человек». Это в первую очередь герои Чехова и Тургенева, ищущие самооправдания в апелляции к высокому литературному образу.

Итак, в литературе реализма реализация читателем рецептивной установки на сопереживание-подражание изображается уже не просто как свидетельство простодушия и наивности героя-читателя (как в романтизме), а как свидетельство неадекватности и даже «извращенности» его сознания. Кроме того, читательская опора на литературу в реалистическом варианте трактуется уже не как признак индивидуальной человеческой незрелости читателя (как в романтизме), а как признак его зависимости от объективных детерминант, в число которых входит и литература. То, что в историях таких читателей в реалистической литературе доминируют трагические финалы и амбивалентный тон повествования (часто — трагическая ирония), свидетельствует о том, что и

реалистическая литература в изображении читателя-романтика моделирует образ нежелательного реципиента.

Литература реализма обращается и к образу реалистического читателя, т. е. читателя, реализующего реалистическую эстетику восприятия. Это читатель, который исходит из идеи о том, что литература изображает реальность адекватно и даже эквивалентно ее объективному содержанию, и, следовательно, опора на нее гарантирует ему верную ориентацию в жизни. Чтение такого рода и его поведенческие последствия подробным образом изображаются в романе О. де Бальзака «Провинциальная муза». Так как разбор этого романа предпринимается впервые, он будет более развернутым (как и анализ тех произведений, к которым мы обращаемся ниже).

Героиня Бальзака Дина де ла Бордэ свой жизненный сценарий также оформляет с опорой на литературный текст, но посредством сопротивления изображенной в нем модели поведения. Обнаружив сходство своего унижительного положения с положением Эллеоноры, героини романа Констан «Адольф», героиня Бальзака сознательно выстраивает тактику, обратную той, которой придерживалась Эллеонора, потерпевшая в своей любовной истории трагическое поражение. С целью предотвратить крах своей литературной предшественницы, героиня Бальзака выворачивает наизнанку ее поведенческую модель: «“Адольф” был ее Библией, она его изучила, ибо ничего она так не боялась, как быть Эллеонорой. Она избегала слез, не давала воли горьким чувствам. <...> Нет, — повторяла она про себя вычитанные ей роковые слова, — нет, я не придам моим просьбам формы повеления, не буду прибегать ни к слезам, ни к мести, не буду осуждать поступки, которые когда-то слепо одобряла, не буду любопытными глазами следить за каждым его шагом; если он ускользнет, то, вернувшись, не встретит властных уст, чей поцелуй — приказ, не терпящий возражений. Нет! Мое молчание не будет жалобой и мое слово не будет ссорой!.. Я не опущусь до пошлости, — думала она, кладя на стол желтую книжечку, которая уже стоила ей замечания Лусто: “Вот как, ты читаешь “Адольфа”... Пришел бы только день, когда он оценит меня и скажет себе: “Ни разу жертва ни крикнула!” Этого будет доволь-

но! К тому же другим достанутся только минуты, а мне — вся его жизнь!» [Бальзак, с. 523—524]. Данный фрагмент выразительно изображает процесс трансформации читательского переживания в индивидуальный сюжет читателя. Переживая ужас идентификации с Эллеонорой, женщиной, которую «только терпят», и ужас повторения ее судьбы, героиня выстраивает прямо противоположную стратегию поведения — стратегию «самоотвержения»: «Она... решила пожертвовать собой ради благополучия Лусто»; «Я буду ему матерью! — сказала она» [Там же, с. 525, 522].

Позднее, когда «усталость от беззаветной преданности превратилась в изнеможение», бальзаковская героиня, помимо тактики упреков, «переписывает» и конкретный жест Эллеоноры: если та отказывается от предложения бывшего любовника вернуться, то Дина, наоборот, принимает предложение оставленного ранее мужа, покидая своего любовника и так возвращая себе положение в обществе, детей и состояние. Отказ от героической литературной модели Дина де ла Бордэ считает единственно спасительным, а верность ей — бесповоротно губительной.

Интересно, что литературная подоплека поступка героини явственна и для ее антагониста — неверного любовника Этьена Лусто. Желая предотвратить решение Дины и восстановить соответствие поведения возлюбленной литературному источнику, на который она ориентируется, он упрекает ее в неверной, односмысленной интерпретации последнего. «Вы столько раз читали книгу Бенжамена Констана... но читали вы ее только глазами женщины. <...> Эта книга... двуполая... В “Адольф” женщины видят одну Эллеонору, молодые люди — Адольфа, пожилые — Адольфа и Эллеонору, политики — жизнь общества! Вы избавили себя от труда проникнуть в душу Адольфа... Он погубил свое будущее из-за женщины... всю свою энергию он отдал женщине... У него гордая душа, он хочет вернуться на путь чести и вновь завоевать свое утраченное место в обществе, свое утраченное значение» [Там же, с. 529]. Лусто лукаво идентифицирует себя с Адольфом: он не жертвовал во имя любви положением, а наоборот, усилил свою карьеру, используя деньги и литературный талант возлюбленной. Идея идентификации с Адольфом сиюминутна и эгоистична: она пришла ему в голову

в момент разрыва и преследует своей целью очередную манипуляцию чувствами возлюбленной, которая, дескать, обманула его в надежде на то, что она «выше мелочей и может простить мужчине капризы чувственности, лишь бы сердце его оставалось постоянным». При этом он, упрекая уходящую возлюбленную в неверности, настойчиво приписывает ей идентификацию с Эллеонорой, хотя та выстраивала свое поведение по принципу отталкивания от ее образа. И в момент разрыва героиня принимает идентификацию, которую пыталась преодолеть. «Ваша Эллеонора еще не умерла», — говорит она, оставляя истории с Лусто возможность продолжения. Так и произошло спустя некоторое время: героиня возобновляет связь с Лусто, не порывая, однако, с мужем, обеспечивающим ей «роскошную жизнь», а значит, и финансовую власть над любовником. Так героиня Бальзака корректирует судьбу героини Констана, бросившей одного любовника и умершей, не вынеся намерения второго бросить ее. Героиня Бальзака, наоборот, обретает удовлетворение в обмане мужа и власти над любовником.

В «Письмах к иностранке» Бальзак выразил надежду, что в «Провинциальной музе» читатель увидит «сюжет “Адольфа”, трактованный реально» [Бальзак, с. 550]. Бальзак, конечно, имеет в виду то, что в рамках буржуазной цивилизации воплощение сюжета «Адольфа», соответственное оригиналу, невозможно по причине прагматизма и эгоизма современных ему французов. Об этом он упомянул и в самом тексте романа в кратком пассаже от автора: «В жизни такого рода безвыходные положения не кончаются, как в книгах, смертью или искусно подстроенными катастрофами; они кончаются гораздо менее поэтично» [Там же, с. 526]. Откровенно не поэтичное окончание истории Дины де ла Бордэ и Этьена Лусто представляется автору «реальным», соответственным действительному положению вещей. Подчеркнем, что «реальную трактовку» сюжета «Адольфа» предпринимает не только автор, но и героиня, которая в переписке «поэтичного» сюжета «победила» обоих мужчин и Париж, правда, заслужив откровенную иронию со стороны автора.

Подчеркнем: героиня Бальзака, подвергая принципиальной переписке литературный сюжет, воспроизводит то представле-

ние о литературе, которое «воспитывала» в читателе реалистическая эстетика. Будучи уверена, что все изображенное в произведении абсолютно соответствует реальному положению вещей и потому прямая опора на текст обязательно приведет к описанному в нем результату, бальзаковская читательница оказывается носителем той самой «референциальной иллюзии», которую и моделировала у читателя рецептивная программа реализма. В связи с этим сопротивление литературной модели в случае бальзаковской героини следует считать особым случаем подражания, при котором цитированию подлежит не прямой жест литературного героя, а его противоположная вариация.

Однако, несмотря на то, что героиня Бальзака реализует рецептивную программу реализма, изображение ее в романе жестко иронично. Ирония автора очевидно подразумевает чудовищный прагматизм героини, который та проявляет не только в отношении людей, ее окружающих, но и в отношении литературы. Вероятно, в данном случае недостаточность референциального чтения связывается с возможной редукцией читательского опыта до использования литературного текста в качестве инструкции: рационально-познавательное отношение к произведению как «образному аналогу действительности», как оказалось, полностью элиминирует эстетическое переживание, удовлетворяя только практический эгоизм читателя. В наивном читательском реализме бальзаковской героини мы также встречаем модель нежелательного адресата.

В плане иронического разоблачения такого типа чтения литература, кстати, оказывается абсолютно солидарна с пафосом концепции чистого искусства, складывающейся в рамках французской эстетики именно в это время (30—40-е гг.) и провозгласившей идею принципиальной бесполезности литературы. Теофиль Готье, стоящий у истоков этой доктрины во французской эстетике, утилитарному отношению к литературе прямо противопоставил отношение, «противоположное пользе» [Готье, 1997, с. 24] и исключительно нацеленное на удовольствие. В предисловии к роману «Госпожа де Мопен» Готье разоблачает именно «референциальный» тип чтения, высмеивая критиков, которые с чтением связывают неизбежность

практической опоры читателя на текст и оттого требуют от литературы «добродетельного» содержания: «Книга — это не то же самое, что желатиновый суп, роман — это вам не пара сапог без швов, сонет — не клистирная трубка, драма — не железная дорога» [Готье, 1997, с. 21]. В сюжете самого романа Готье изображает чтение совершенно другого типа: не познавательное с установкой на практическое использование извлеченного знания, а, наоборот, удовлетворяющее «странным» потребностям души в необычных, причудливых эмоциях, не имеющих ничего общего с «миром материального» и «смыслом существования». Именно так описывает свои переживания от чтения комедии Шекспира «Как вам это понравится» один из центральных героев романа — господин д'Альбер, герой, не умеющий и не желающий «ступать по стеклянным осколкам реальности»: «Читая эту странную пьесу, — объясняет он, — переносишься в неведомый мир... перестаешь понимать, жив ты или умер, спишь или бодрствуешь; грациозные образы нежно улыбаются и дружелюбно приветствуют тебя мимоходом...» [Там же, с. 223]. Правда, игровое воплощение шекспировской пьесы, предпринятое героями по предложению д'Альбера, все-таки послужило насущным целям этого читателя, декларирующего, казалось бы, чистое эстетическое наслаждение, свободное от решения реальных задач и «на радужных крыльях воспаряющее высоко над реальностью» [Там же]. Оказалось, что постановка шекспировской комедии, предпринятая только ради радости и удовольствия, неожиданно позволила герою проявить свои собственные чувства, открыть что-то «тайное и смутное» внутри своего сердца: «Это была словно пьеса в другой пьесе, невидимая и неведомая остальным зрителям драма, которую мы разыграли для самих себя и которая в словах-символах пересказала всю нашу жизнь, выражая самые сокровенные наши желания» [Там же, с. 255]. Такого рода результаты чтения (причем не рационально ожидаемые, а спонтанно сложившиеся в процессе игрового и гедонистического общения с текстом) Готье сочувственно противопоставляет тем, которые подразумевала коммуникативная стратегия реализма, нацеливая читателя на выявление из текста некоего позитивного знания о реальной действительности. Сочувственно, но не без иронии:

ставка на такое «удовольствие от текста», которое «на радужных крыльях» уносит читателя «высоко над реальностью», недвусмысленно сопрягается автором с финальным поражением героя. Реальное содержание его любовной истории оказывается гораздо более причудливым, нежели то представление о нем, которое сложилось в голове д'Альбера по мотивам чтения и разыгрывания шекспировской комедии. Гедонистическое чтение «озарило светом» тайные мысли только его собственного сердца, оставив в тени его понимания реальное, хотя и очень экстравагантное, положение вещей.

Итак, в обращении литературы креативизма к фигуре читателя и в романтическом, и в реалистическом вариантах доминирует иронический образ нежелательного читателя. Мы сосредоточились на отдельных и наиболее выразительных примерах. За рамками нашей статьи остается достаточный массив текстов, позволяющий настаивать на этом наблюдении: как в литературе романтизма, так и в литературе реализма коммуникативная стратегия сопереживания, подразумеваемая креативизмом, фактически не получает своего положительного изображения, по крайней мере в творчестве центральных авторов. О причинах мы говорили выше: романтическая эстетика, требуя от читателя сотворчества, отвергает в качестве такового слепое подражание; реалистическая эстетика, требуя от читателя доверия, отвергает грубый прагматизм, хотя и констатирует факт объективной зависимости читателя от заданных литературой матриц чувствования и поведения. Очевидно, что идея желательного («идеального», по мнению В. Изера, или «образцового», с точки зрения У. Эко) читателя формируется в этой литературе от противного. В рамках ее возможной реконструкции, видимо, следует предположить необходимость синтеза читательской рефлексии относительно механизмов художественного воздействия и читательской способности к подлинно эстетическому переживанию произведения как художественного события, а не инструкции по применению. Однако само формирование такой концепции чтения принадлежит рецептивной программе уже следующей — неклассической — парадигмы художественности, зарождающейся в конце XIX в. В отличие от креативизма, она предполагает в читателе не сопереживающего, а «соучаствующего» (М. Л. Гаспаров) субъек-

та. Читательское соучастие такого рода в идеале предполагает, как писал Р. Барт в знаменитых работах «От произведению к тексту» и «Удовольствие от текста», отказ от «потребления» текста и «желания воспроизвести» его, сохранение дистанции по отношению к «миру произведения» и рефлексивное противостояние той власти художественного образа и языка, которая «уничтожает субъективность» читателя.

Во французской литературе, в которой образ читателя вообще имеет черты литературного типа и на материале которой до сего момента выстраивалась наша статья, мы такого читателя не нашли. Но в русской литературе XIX в. образ такого читателя имеет свое воплощение: оно предпринято Достоевским в «Записках из подполья».

На первый взгляд подпольный человек выглядит циничным «потребителем» литературы: в попытках оправдать свой «развратишко» он находит «благородную лазейку» в сочинении себе героического облика и героической биографии по романтическому образцу: «Все... оканчивалось<sup>4</sup> ленивым и упоительным переходом к искусству, то есть к прекрасным формам бытия, совсем готовым, сильно украденным у поэтов и романистов и приспособленным ко всевозможным услугам и требованиям» [Достоевский, с. 494—495]. В мечтах «подпольный» без труда реализует такого рода «услужливость» литературы, неоднократно на протяжении своего монолога посвящая нас в «высокие», по романтическому шаблону скроенные эпизоды своей виртуальной биографии. Так, в намерении отомстить Зверкову за оскорбление он воображает сюжет мести по мотивам пушкинского «Выстрела» и лермонтовского «Маскарада» [см. об этом подробнее: Галимзянова, Зырянов]: «Я отыщу его где-нибудь в губернском городе. Он будет женат и счастлив. У него будет взрослая дочь. Я скажу: “Смотри, изверг, смотри на мои ввалившиеся щеки и на мое рубище! Я потерял все — карьеру, счастье, искусство, науку, любимую женщину, и все из-за тебя. Вот пистолеты. Я пришел разрядить свой пистолет и я прощаю тебя”.

---

<sup>4</sup> «Подпольный», напомним, имеет в виду минуты «противоречий и страданий», «мучительного внутреннего анализа» своего «развратика».



Тут я выстрелю в воздух, и обо мне ни слуху, ни духу...» [Достоевский, с. 514].

Однако, с другой стороны, рефлексия «подпольного» принуждает его к дистанцированию от воображаемого сюжета как чужого, заимствованного, «украденного», как он сам говорит, четко обозначая литературный «адрес» своих заимствований. Отсюда стыд («мне стало ужасно стыдно»), отказ от воплощения романтического нарратива и решение «непременно» поступить вопреки ему. В истории со Зверковым это решение воплощается в намерение дать обидчику пощечину. Однако будучи неосуществленным в отношении оскорбителя, мщение было переадресовано Лизе и воплощено в «бесчестной» проповеди «точно по к н и ж к е (разрядка в цитате здесь и далее наша. — О. Т.)», «окончательном ее оскорблении» (вместо намерения о спасении) и злой плате — «напускной», «головной, нарочно подсочиненной, к н и ж н о й». Впрочем, и обещание спасения также носило игровой, к н и ж н ы й характер: сам «подпольный» возводит его сценарий к «европейской, жорж-зандовской, неизъяснимо благородной тонкости» и поэзии Некрасова, хотя исследователи подозревают в его основе также намеренную профанацию евангельской ситуации «Христос и блудница». При этом, разоблачая собственную низость, «подпольный» в финале своей «повести» обвиняет источник своих цитат — «книжку» — за то, что она «отучила» человека от «живой жизни». «Оставьте нас одних, без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, — не будем знать, куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, человеками с настоящим, с о б с т в е н н ы м телом и кровью, стыдимся этого, за позор считаем и норovem быть какими-то небывалыми общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов... Скоро выдумаем, как рождаться как-нибудь от идеи» [Там же, с. 549—550]. Очевидно, что упрек «подпольного», в частности, подразумевает обезличивающее воздействие литературы на читателя, который готов идентифицировать себя с героем, пробует его образ и жест в отношении собственной ситуации и воспринимает книгу как источник «откровения экзистенциальной истины».

Характер воспроизведения литературного жеста у самого «подпольного» все-таки иной, несмотря на использование в данном фрагменте местоимения «мы». Во-первых, цитация его рефлексивна: она является предметом анализа и оценки со стороны самого героя, причем рефлексия его касается как этической, так и формальной, нарративной стороны заимствованного поступка (или мечты о нем): он легко и иронично сопрягает «готовые формы» — стандартные элементы романтического нарратива. Во-вторых, цитация «подпольного» имеет сложную мотивацию: с одной стороны, он цитирует литературный жест во имя эстетизации собственной подлости, с другой — вопреки обезличивающей, омертвляющей власти книжного влияния на поступок. Поэтому литературная эстетизация собственного безобразия, построение альтернативного — «высокого и прекрасного» — образа парадоксально сопровождается у него разоблачением «пошлости и подлости» подобного предприятия. Апелляция к «готовым формам» осознается им как выражение «объективного закона», который посредством «книжки» подчиняет себе человека, лишает способности к самостоятельному жесту. Оттого в его индивидуальном варианте такая апелляция носит характер протестный, игровой, направленный и на профанацию первоисточника, и на профанацию самого цитатного жеста. Впрочем, и такого рода использование «готового» материала не освобождает «подпольного» от стыда подражания и осознания подлости цитатного поведения.

Еще одно наблюдение: герой Достоевского говорит о литературе как системе «готовых форм», способных придать благородный оттенок любой низости. Однако ни один из «книжных» эпизодов героя, основанных на заимствовании литературного жеста, не получает «готового» разрешения. Так, «манфредовские» мечты герой отвергает как пошлые. Мечты о «литературной ссоре» с офицером, оскорбившим его своим безразличием, вылились в комическое ночное столкновение, восторг которого имел место быть только «три дня». От задуманного по Пушкину и Лермонтову жеста романтической мести «подпольный» отказывается по причине стыда. В эпизоде спасения падшей души (якобы по Жорж Санд, Некра-

сову и евангельскому тексту) он сам разоблачает жестокость и цинизм предпринятой профанации первоисточников. Наконец, «книжный» жест платы за любовь герой не может выдержать «даже минуты», «со стыдом и отчаянием» бросаясь вслед за Лизой. Во всех случаях ситуация остается «открытой», ожидаемого героем удовлетворяющего «книжного» разрешения не обретая. Герой понимает, что каждый раз опора на книгу «исполняла должность хорошего соуса» для его страдания, раскаяния или мучительства другого, но изменить его положения она не могла, опровергая его изначальный тезис о литературе как системе «готовых форм», «приспособленных ко всевозможным услугам».

Таким образом, читатель у Достоевского изображен в процессе утраты и романтических, и референтных иллюзий в отношении литературы: цитирование не приносит ему удовлетворения ни в качестве фактора, эстетизирующего жизнь, ни в качестве фактора, проясняющего ее содержание. Попытка эстетизации оборачивается осознанием «низости и пошлости» подражания; попытка получить «из книжки» знание о том, «куда примкнуть, чего придерживаться, что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать», оценивается как утрата индивидуальности и превращение в «общечеловека». Процесс этот изображен как мыслительный. Однако рефлексия, наличие которой можно было бы подразумевать в образе желаемого адресата (как мы предположили, исходя из очевидного доминирования в литературе романтизма и реализма негативного образа читателя, бездумно реализующего заданную рецептивную программу), у Достоевского присвоена «антигерою». Впрочем, способность усиленно осознавать «стыд и вред цитации» (перефразируем С. Зенкина) выгодно отличает героя Достоевского на фоне ранее изображенных в литературе XIX в. наивных читателей — «простодушных» и «бесстыдных копиистов» (Ш. Бодлер) или восторженных гедонистов.

---

Бальзак О. Провинциальная муза // Бальзак О. де. Собр. соч. : в 15 т. Т. 4. М., 1952.

Барт Р. От произведения к тексту. Удовольствие от текста // Барт Р. Избр. тр. Семиотика. Поэтика. М., 1994.

*Баткин Л.* Европейский человек наедине с самим собой. М., 2000.

*Галимзянова Е. Р., Зырянов О. В.* Опыт художественной рецепции образа Сильвио в трагедии М. Ю. Лермонтова «Маскарад» // Дергачевские чтения 2000. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности : материалы междунар. науч. конф. : в 2 ч. Ч. 1. Екатеринбург, 2001. С. 56—60.

*Готье Т.* Два актера на одну роль. М., 1991.

*Готье Т.* Мадемуазель де Мопен. М., 1997.

*Готье Т.* Онуфриус // *Infernaliana*. Французская готическая проза XVIII—XIX веков. М., 1999.

*Достоевский Ф. М.* Записки из подполья // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Т. 4. М., 1989.

*Зенкин С.* Неуютность цитаты // Человек — культура — история. М., 2002.

*Зенкин С.* Французский романтизм и идея культуры. Аспекты проблемы. М., 2001.

*Карельский А. В.* Метаморфозы Орфея : беседы по истории западных литератур. М., 1998.

*Мериме П.* Двойная ошибка // Мериме П. Собр. соч. : в 6 т. Т. 2. М., 1963.

*Паперно И.* Семиотика поведения : Николай Чернышевский — человек эпохи реализма. М., 1996.

*Стендаль Ф.* Ламбель // Стендаль Ф. Собр. соч. : в 15 т. Т. 4. М., 1959.

Теория литературы : в 2 т. Т. 1 : Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

*Турышева О. Н.* Культурная мифология чтения как предмет литературной рефлексии // Изв. Урал. гос. ун-та. Сер. 2, Гуманитар. науки. 2010. № 1 (72). С. 5—18.

*Тюпа В. И.* Культура художественного восприятия и литературное образование // Слово и образ в соврем. информ. о-ве. М., 2001.

*Тюпа В. И.* Литература и ментальность. М., 2009.

*Флобер Г.* Госпожа Бовари. Екатеринбург, 1986.

*Шартье Р.* Письменная культура и общество. М., 2006.

*Шопенгауэр А.* Афоризмы и максимы. Л., 1991.